

Konstrukcija bralke: analiza treh tekstov iz slovenske ženske revije

Žensko občinstvo, gledalke in bralke, so si v moderni zahodni družbi iz produktov in podob vladajoče množične popularne kulture ustvarile svoj svet – zalogo fantazij, ki dajejo pomen in smisel njihovim vsakdanjim izkušnjam. Takšno imaginacijo omogočajo tudi ženske revije, ki skozi različne repertoarje kreirajo – in s tem tudi že nagovarjajo – posamezne aspekte identitete svojih bralk in jim omogočajo imaginacijo (ene mnogih) idealnih samopodob.

Branje ženskih revij se kot kulturna praksa razvije v poznem 18. in zgodnjem 19. stoletju, ko se v zahodni meščanski družbi jasno loči javno od zasebnega, znotraj tega pa se diferencirajo oblike prostočasa in s tem potrošništvo. To je prostor vznika občinstva popularne kulture, tudi žensk bralk. Z 'ženskim' kot določilom izbrane množičnokulturne forme imenujemo tisto, kar se v zahodnem svetu veže na žensko sfero, tj. na ženski interes in ženski svet.¹ Bistvena predpostavka za konstitucijo polja ženskosti, s tem pa tudi prvih ženskih žanrov² v 19. stoletju, je obstoj podobe ženske kot homogenega subjekta z določenimi in določljivimi lastnostmi. Ženska revija pri tem igra pomembno vlogo v produkciji dominantnih kulturnih predstav o ženski, saj jo s svojimi vsebinami umešča v kontekste, ki se po diktatu vladajočih družbenih razmerij prepoznavajo kot ženski – spet z referenco na abstraktno predpostavljene ženski portret. V tem smislu lahko ženske revije dejansko razumemo kot (eno od) tehnologij(o), ki konstruira oz. reproducira 'ženskost' (kot samostalnik in atribut).

¹ Za sociokulturno konstruirana določila ženskosti veljajo: področje osebnega življenja, dajanje prednosti domu in družini, skrb za bližnje, občutljivost, pozornost in intuicija, osebna nega itd. To seveda ne pomeni, da so to tudi realni atributi ženskosti, so le konstruirani in naturalizirani kot taki.

² Koncepta žanra na tem mestu ne bomo poskušali natančneje problematizirati. Razumemo ga kot industrijsko in ne literarno-estetske formalne kategorijo, kot "produkt delovanja utečenega in racionaliziranega sistema konvencij – institucionalnih, komercialnih in diskurzivnih, ki posredujejo med industrijo, tekstom in subjektom v zgodovinsko specifičnih kontekstih" (K. H. Vidmar, "Ponavljanje pogleda. ženski žanri v preseku množične kulture" v K. H. Vidmar (ur.): *Ženski žanri*, ISH, 2001, str. 19).

Potemtakem je razumljivo, da (ženska) bralka sama po sebi ne obstaja in da jo kot tako definira šele bralno dejanje oz. nagovor ženske revije. "Konceptualizacija obstoja ženske bralke je mogoča le prek konceptualizacije ženskih žanrov."³ Vsakič znova jo ustvarja konkreten akt potrošnje izbrane spolno determinirane množičnokulturne forme. In če smo še bolj dosledni: ženska revija tudi ne predpostavlja nujno ženske bralke, ampak ženski subjekt, tj. družbeni subjekt, ki se konstruira kot ženski, kar pomeni, da je tako (tj. kot ženski subjekt) naslavljan tudi moški bralec, saj ženska obstaja kot družbeni subjekt ne glede na biološki spol. "Ideologija je vselej že interpelirala individuume v subjekte [...], individuumi so vselej že subjekti".⁴ Temu bi lahko dodali, da so individuumi vselej že tudi spolni subjekti: ideološka interpelacija v ženski subjekt je tako neizogibna tudi za moškega bralca kot individualnega naslovljenca ideologije konkretne ženske revije.

Če ženskost ženske revije utemeljuje njena bralka in če – nasprotno – velja, da je ženska bralka tista, ki se prepozna v diskurzu ženske revije, nas v tem krožnem definiranju zanima tisti ključni element, na katerega se sklicujeta obe; tj. sama ideja ženske bralke. Skozi analizo treh izbranih besedil ženske revije *Anja*⁵ bomo skušali pokazati, kako nastaja bralka – tako s strani tekstualnega nagovora kot skozi bralkino samoprepoznavanje. Z natančno strukturno in pomensko razgradnjo tekstov⁶ bomo razbirali, v čem je specifična ženske revije, kje se kaže naravnost na žensko, kakšne so vsebine, ki omogočajo iskane ženske fantazije, in kako se v obravnavanem primeru revije *Anja* vzpostavljajo polja ženskosti.

ANALITIČNI POSTOPEK

Analiza treh izbranih besedil iz *Anje*⁷ si sposoja analitične kategorije in metodo dekompozicije Rolanda Barthesa, kot jo razvije v razpravi *S/Z*. Osnovna enota njegove tekstualne analize je t. i. *lexia* (v nadaljevanju leksija), ki označuje enoto branja, tj. sklop pomenjanja. Dolžina leksije je načeloma 'arbitrarna', poljubno

³ Prav tam, str. 25.

⁴ L. Althusser, *Izbrani spisi*, *cf., 2000, str. 185.

⁵ Članek je nastal kot predelava seminarske naloge pri predmetu *žensko branje*; zastavljen je predvsem kot vaja iz branja ženskih tekstov oz. kot poskus specifičnega branja treh besedil iz ženske revije. Za konzultacije se dr. Kseniji H. Vidmar najlepše zahvaljujem.

⁶ Pri tem izraza tekst ne pojmuje kot zgolj besedilo, ampak širše, kot nosilca pomena ali sporočila. V postmodernizmu se tekst nanaša na vsakovrstne reprezentacije ne glede na obliko sporočanja. Ali, kot pravi Derrida – 'zunaj teksta ni ničesar' (v S. Sim, *Postmodernism*, Routledge, 2001, str. 370).

⁷ Revija *Anja* od leta 1999 izdaja založba Delo revije. Pod okriljem revije *Jana* izhaja vsakih štirinajst dni. Ker njene temeljne vsebine ob osebni negi in modi primarno zadevajo dom in gospodinjstvo, lahko govorimo o gospodinjskem tipu ženske revije. Kljub takšni jasni naravnosti na določeno ciljno skupino to ne pomeni, da se bralka *Anje* nujno vidi (predvsem) kot gospodinjo.

jo določi bralec (analitik) sam; označuje lahko odlomek z več stavki in celo odstavki, ali pa se nanaša na en sam stavek, pomensko zvezo ali celo na eno samo besedo.⁸ Edini omejitvi, ki zadevata leksijo, sta, da naj zaznamuje najboljši prostor, znotraj katerega lahko opazujemo pomen(e), in še, da lahko vsaka vsebuje največ tri ali štiri pomene.

Dolžina leksij je tako odvisna od gostote pomenov. Ti so vodilo za nadaljnjo členitev leksije, ki jo analitik razgradi na posamezne pomenske enote in tako razbije besedilo. (Barthes tako razseka Balzacovo novelo *Sarrasine*, na kateri temelji njegova analiza, na 561 leksij in skoznje opazuje strukture, iz katerih se spleta tekst.) Če je leksija osnovno polje izvajanja analize, so osrednje enote kategoriziranja posameznih pomenov, ki sestavljajo leksijo – *kodi*. Kaj je kod, Barthes ne razloži povsem, vseskozi pa ga obravnava kot vsem razumljivo sredstvo razvrščanja pomenov in ga opiše kot “enega od glasov oz. aspektov, ki prevzamejo tekst in iz katerih je spleteno besedilo.”⁹ Funkcije koda v dekompoziciji branja ne moremo razumeti mimo vloge konotacij(e), brez katerih prepoznavanja, razumevanja in razbiranja takšna analiza sploh ne bi bila mogoča. Konotacijo najpreprosteje opredelimo tako, da jo zoperstavimo denotaciji: denotacija zaznamuje dobesedni pomen, ki je zasidran v slovnici in slovarju, konotacija pa ta pomen presega, ga obenem vključuje in nadgrajuje, predstavlja t. i. drugotni pomen (simbolni, implicitni, metaforični).¹⁰ Pri tem je bistveno, da konotacija izhaja iz samega teksta – pomeni korelacijo, ki je imanentna tekstu, in ne bralčeve osebne asociacije; gre torej za pomene, ki so razberljivi neposredno iz teksta, čeprav se povezujejo tudi z drugimi deli besedila in tudi z drugimi besedili nasploh in kljub temu, da jih iz teksta razbira bralec sam, kar nujno vključuje njegovo specifično dimenzijo v razumevanju teh pomenov.

Za Barthesov postopek analize je bistveno njegovo izhodiščno ‘navodilo’, da je “konotacija začetni položaj koda”,¹¹ kar pomeni, da mora analitik v besedilu oz. znotraj posamezne leksije najprej prepoznati konotacije in šele na tej podlagi tekst razgradi v leksije s po največ tremi ali štirimi konotacijami. Izpeljane konotacije oz. vse pomene leksij Barthes razvrsti v pet kategorij kodov. *Hermenevtični kod* zaznamuje tiste enote besedila, ki (tako ali drugače) kažejo na neko enigmo – bodisi jo artikulirajo kot eksplicitno vprašanje bodisi jo sugerirajo, držijo v napetosti ali jo (vsaj deloma) razkrijejo. T. i. *sém* Barthes opredeli kot

⁸ R. Barthes, *S/Z*, Hill and Wang, 1974, str. 13.

⁹ Prav tam, str. 24.

¹⁰ Za podrobnejšo razlago glej Hjelmseva (v Barthes, *Elementi semiologije*, SH, 1990), ki v formuli (IRV) R V = K, ki izhaja iz Saussurovega pojmovanja znaka kot spoja označenca in označevalca in kjer I označuje izraz, R razmerje, V vsebino in K konotacijo – prvi uvede razlikovanje med denotacijo in konotacijo.

¹¹ Barthes, str. 9.

najčistejšo konotacijo, ki združi in osmisli razpršene in nestabilne drobce pomenov. *Simbolični kod* opiše način strukturiranja zgodbe, formulo podajanja pripovedi, ki deluje kot simbolna reprezentacija sveta. Simbolični kod Barthes največkrat poveže z antitezo kot obliko predstavljanja razmerij, ki jih v nasprotju s sivim (tj. ne preprosto črno-belim) empiričnim svetom besedilo podaja v simbolnih dvojicah: red/nered, zunaj/znotraj; narava/družba; dobro/zlo ipd. *Akcija* oz. izrazi *proairetičnega koda* zaznamujejo dejanja, ki jih kot taka (kot dejanja) razberemo iz sosledja dogajanja; smiselno povežejo (relevantne) prizore oz. dogajanje v prizorih v enotno skupno izvršeno dejanje in ga poimenujejo, s tem pa omogočijo faktografsko empirično povzemanje zgodbe. *Kulturni* oz. *referencialni kodi* so kodi nanašanja; navezujejo se na določen tip védenja, kažejo na zalogo znanja in se sklicujejo na avtoriteto, pogosto se utemeljujejo v znanosti in tvorijo podtipe, kot so denimo referencialno psihološki, medicinski, zgodovinski ali literarni kod. Med referencialnimi je posebej pomemben gnostični ali spoznavni kod, ki zaznamuje kolektivni anonimni glas, vezan na tradicionalno človeško izkušnjo in modrost. Vseh pet kodov sestavi nekakšno mrežo, skozi katero se realizira tekst. Barthes določi, da lahko eno leksijo označujejo največ štirje kodi.¹²

Ženskih revij si brez vizualnega gradiva na tako rekoč vsaki strani posebej preprosto ne moremo predstavljati, zato moramo pri obravnavi *Anje* nujno analizirati tudi to vseskozi prisotno dimenzijo tekstov. (Predvsem) fotografije so v ženskih revijah pomembne približno tako kot risbe v otroških slikanicah, pri čemer ne gre samo za nujnost oglasov – podobe delajo revije privlačne, so njen sestavni del, vsaj enako bistven kot besedilo, in so prav tisto, kar omogoča osnovne značilnosti tega žanra – revije dela odločljive, prekinljive, takšne, da informirajo in 'zadovoljijo' že samo s prelista(va)njem. Čeprav Barthes svojo tehniko členitve (sporočilnosti) vizualne podobe v eseju *Retorika podobe* že uvodoma omeji na tiskani reklamni oglas, mislimo, da je tudi tu njegov pristop širše uporaben, saj sam upraviči izbiro osredotočanja na oglase z argumentom, da je "v reklami sporočilnost podobe nedvomno namenska."¹³ To pa lahko trdimo tudi za vizualno gradivo izbranih revijalnih besedil. Seveda njihova vloga ni (povsem) primerljiva s pomenom in funkcijo oglasne podobe (jasnost in učinkovitost sporočilnosti je pri oglasu veliko bolj usodna), vendar lahko Barthesovo shemo uporabimo za opis splošne, tudi nereklamne ilustracije¹⁴ k rubriki.

¹² Barthes najnatančneje razdela hermenevtični in referencialni kod ter sém, najslabše pa proairetični kod, ki ga v S/Z ne povsem razumljivo veže samo na dejanja pripovedovalca.

¹³ R. Barthes, "Rhetoric of the image", v N. Mirzoeff (ur.): *The Visual Culture Reader*, Routledge, 1998, str. 133.

¹⁴ Izraz ilustracija vseskozi uporabljamo kot sinonim za vizualno gradivo, v našem primeru se bo torej vsakič nanašal na fotografijo.

Podobe smo razčlenili po Barthesovi formuli branja oglasa za špagete Panzani, kjer razloči lingvistično, kodirano¹⁵ in nekodirano ikonično sporočilo.¹⁶ *Nekodirano ikonično sporočilo* je čista gola slika, ki združuje različne oblike in barve, teh pa bralci ne dojemamo kot zgolj oblike in barve, pač pa iz dane informacijske materije razbiramo objekte. Vse, kar za to potrebujemo, je znanje oz. védenje, povezano z našim zaznavanjem, ki seveda ni nično, saj – kot pravi Barthes – moramo najprej sploh vedeti, kaj podoba je, poznati moramo pojav perspektive, dvodimenzionalni plan, vedeti moramo, kako je oseba pravzaprav videti ipd. Vse to je del antropološkega znanja in pomeni dobesedno prikazano slikovno sporočilo. Čeprav slika kot ilustracija zgodbe nima vedno nujno formalnega podnapisa, to vlogo največkrat prepričljivo prevzame bodisi naslov bodisi izvzet odlomek iz besedila, ki zaradi specifične postavitve na stran deluje kot podnapis in je t. i. *lingvistično sporočilo podobe*. Lingvistično sporočilo podobe ima v odnosu do fotografije vlogo sidrišča, ki opredeli pomen tako v odnosu do slike kot do besedila in (ne)posredno odgovori na vprašanje, kaj slika pomeni. Oboroženi s tem védenjem iz slike razberemo tudi konotacijske vrednosti, kar pomeni, da lingvistično sporočilo omogoči tudi interpretacijo. Tisto, kar razberemo iz fotografije in podnapisa (lingvističnega sporočila), zaradi množine podatkov nujno presega raven informacij, ki jih ponuja nekodirano ikonično sporočilo in dobesednost denotativne dimenzije fotografije. V nekodirano ikonično sporočilo se vpisuje *kodirano* simbolno *ikonično sporočilo*, ki ustreza dimenziji konotacije oz. simbolne podobe. Distinkcija med dobesednim in simboličnim sporočilom je operacionalna, kar pomeni, da tako rekoč ne srečamo čiste dobesedne podobe (nekodiranega ikoničnega sporočila) brez svojega simbolnega pola.

Na kratko je torej lingvistično sporočilo (pod)napis k podobi; kodirano ikonično sporočilo se nanaša na sliko oz. na pomen, ki ga iz podob izpeljemo na podlagi zaloge znanja, s pomočjo usmerjanj lingvističnega sporočila in razbiranja konotacij; nekodirano ikonično sporočilo pa dobimo, če odmislimo obe preostali sporočilni komponenti (lingvistično sporočilo in kodirano ikonično sporočilo). Seveda se je treba zavedati, da vsa tri sporočila podobe delujejo skupaj, še zlasti pa, da bralec spontano ne loči med obema ikoničnima sporočiloma, ki si, razumljivo, delita (eno in) isto ikonično substanco. Ob običajnem branju obenem zazna obe podobi, tj. perceptivno in kulturno sporočilo. Pomembno je razumevanje razmerij med vsemi tremi sporočili, ki opišejo strukturo podobe.

¹⁵ Kodiranost se v tem primeru ne nanaša na zgoraj opisana orodja besedilne analize, pač pa pomeni (za)šifriranost, kar je sicer tudi pomenska dimenzija vseh petih kodov kot označevalnih kategorij konotacij.

¹⁶ Barthes 1998, str. 33–40.

Linearna analiza leksij skuša tako v kombinaciji z analizo vizualne podobe poenoteno predstaviti verjetno in predvideno percepcijo bralke, s tem da pokaže na pomenski preplet obeh; na konstruiranje pomenov skozi branje in gledanje.

V reviji *Anja*¹⁷ smo izbrali vsebinsko in diskurzivno raznovrstna besedila, od katerih vsako sodi tudi pod različne rubrike. Naključnost izbire je tako omejevala le zahteva po možnosti primerjanja med seboj raznolikih besedil. Tako smo izbrali t. i. življenjsko zgodbo iz rubrike *Življenjske odločitve naših bralk*, članek o spogledovanju iz rubrike *Čas, v katerem živimo*, in kuharski recept iz rubrike *Recepti za vsakdanjo rabo*. Vsako besedilo smo po Barthesovem principu dekompozicije razgradili na kode, vendar teh nismo samo poimenovali, pač pa smo skušali vsakič opredeliti specifičnost njihovega delovanja v kontekstualno določenem polju ženske revije.¹⁸ Zanimalo nas je, kaj ti kodi aktivirajo oz. s katerimi aspekti, ki jih priklicujejo, kreirajo ženski tekst in s tem žensko bralko. Iskali smo vsebinske implikacije, ki prek kodov vzpostavljajo ženska polja. Kako torej ženske revije interpelirajo bralke kot ženski subjekt?

Prvi tekst¹⁹

Življenjske odločitve naših bralk (1. leksija)

Tako sem sam brez tebe, ljubljena (2. leksija)

Njegova hči je storila vse, da bi razdrla njuno zvezo (3. leksija)

Lidija in Tomaž, poklicno uspešen par srednjih let, se v postelji ljubeče pogovarjata o njuni srečni, zdaj že petletni zvezi (4. leksija). *Tomaž, ločen oče skoraj že odrasle hčere, Lidiji pove, da njegova hči Tadeja prihaja študirat v Ljubljano in da jo je povabil, naj stanuje pri njima. Lidija, ki si s Tadejo nista bili preveč simpatični, je presenečena, vendar Tomaž osorno zavrne njene dvome* (5. leksija). *Po premisleku se mu Lidija vendarle odloči pomagati pri navezovanju stikov z odtujeno hčerjo. Pove mu, da se bo potrudila, da bi skupaj zaživel kot družina* (6. leksija). *Tomaž je tega zelo vesel. Tadejo je zapustil, ko je imela komaj tri leta, in Lidija ve, da želi zdaj nadomestiti zamujeno* (7. leksija). *Ko pred Tadejinim prihodom delovni kabinet preuredi v študentsko sobico, ji je Tomaž še posebej hvaležen* (8. leksija). *Tadeji je soba všeč. Po večerji, za katero se Lidija še posebej potruži, se oče in hči zapleteta v sproščeno kramljanje. Lidija ju diskretno pusti sama in odide spat, Tomaž in Tadeja pa klepetata še pozno v noč* (9. leksija). *Zjutraj najde Lidija dnevno sobo v popolnem razsulu. Tadeja očitno tudi*

¹⁷ *Anja*, št. 15, letnik III, 16. julij 2001.

¹⁸ Besedila po zahtevnosti analize in gostoti tém, ki so relevantne za pričujočo obravnavo, niso enakovredna in temu primerna je tudi dolžina posamičnega komentarja. Da članek ne bi bil moteče predolg, tekstov nismo analizirali v celoti, ampak smo se omejili na njihov začetni oz. reprezentativni del.

¹⁹ Da članek ne bi bil predolg, pred vsako posamično analizo navajamo le strnjeno obnovo vsebine z nakazano delitvijo na leksije, konkretne citate pa podrobneje obravnavamo v analizi. Izjema je tretji tekst, katerega začetni odlomek zaradi kratkosti navajamo dobesedno in v celoti.

kadi. Lidija vse pospravi in odide v službo. Odloči se, da ne bo nič rekla, ker je bil to vendarle njun prvi skupni večer (10. leksija). Zvečer je kuhinja spet polna nepomite posode, stanovanje pa razmetano in umazano. Tomaž pojasni, da je Tadeja s prijatelji kuhala kosilo; razumljivo je, da naj bi za njimi pospravila Lidija. Vzorec se začne ponavljati. Če se Lidija kdaj pritoži, ji Tomaž očita ljubosumnost in jo obtoži, da skuša očrniti Tadejo. Piko na i nazadnje postavi dogodek z vazo (11. leksija).²⁰

Naslov "Življenjske odločitve naših bralk" sporoča dvoje. Prvič, pove, da gre v rubriki za resnično zgodbo, za (avto)biografsko pripoved, ki se je nekoč neke nekomu res zgodila. Drugič pa z besedno zvezo "naše bralke" nagovarja imaginarno skupnost žensk, vzpostavlja nekakšno zavezniško sestrstvo, ki se ne nanaša zgolj na Anjo kot njihov povezovalni element, ampak na globlje kohezivne vezi; skupno zalogo izkustev, primerljiv emocionalni svet fantazij in želja. S tem se določi ustrezen register recepcije, sicer bi besedilo zlahka brali tudi kot popolno fikcijo, čeprav je tudi v tem primeru sicer resnična pripoved izrazito fikcionalizirana in literarizirana. Ob referencialnem kodu, ki opiše vlogo naslova kot sidrišča, je še pomembnejši hermenevtični kod, ki ga aktivira implicitno vprašanje – kakšna je odločitev 'naše bralke'? To omogoči samopozicioniranje bralke v vlogo opazovalke – učenke in/ali kritične razsodnice nad ravnanjem junakinje; naslavlja se identiteta bralke kot zaupne poslušalke, ki je v resnici samo zrcalna vloga revialne funkcije t. i. surogatne sestre.²¹ Tako se že v naslovu izrisujejo ženskam pripisovani atributi zavezništva in skupnega bremena ženskih življenj.

Konkretni naslov aktualne zgodbe (2. leksija), ki je na tem mestu manj pričakovan nagovor moškega ("našo bralko" prepoznamo v vlogi "ljubljen"), evidentno napoveduje zaplet na temo ljubezni. Izjava konotira, da se je med njima nekaj zgodilo, vendar ne vemo – kaj. Ta osrednja enigma odpira cel kup podvprašanj: najprej najbolj očitno – ali sta se razšla? ali ga je zapustila?, čeprav je možnosti razlage več: morda je ona le na službeni poti ali se zdravi v bolnišnici ... Pri tem ne vemo niti, ali zveza še obstaja ali ne; ali sta sploh (bila) poročena itd. Nagovor moškega je lahko tudi zgolj zapis v dnevniku – klic morda celo že umrli ljubljeni. Zaradi vseh teh enigem je prevladujoči kod nujno hermenevtičen.

Besedilo v okvirčku (3. leksija) deluje kot sidrišče drugega reda, ker se nanaša na konkretno vsebino zgodbe. S kratkim orisom zapleta razreši nekaj zgoraj zastavljenih neznank; predstavi razmerja med protagonisti in pove, kaj se je zgodilo. Ker smo prej že prebrali tudi naslov, lahko sklepamo, da je hčeri uspelo;

²⁰ V prispevku obravnavamo predvidoma najverjetnejši vrstni red branja, čeprav so zaradi nelinearne razporeditve naslova mogoče različne zaporedne kombinacije. S tem opravičujemo tudi tako (podrobno) delitev leksij, saj spremenjeno zaporedje vpliva na njihove posamezne pomene.

²¹ Koncept ženske revije kot nadomestne oz. surogatne sestre vpelje M. Ferguson (*Forever Feminine*, Gover, 1985, str. 10), ki s tem opiše funkcijo ženske revije, da bralki daje podporo in jo opogumlja pri reševanju problemov. Priklicujejo jo že sami naslovi revij, ki si največkrat sposojajo katero od običajnih ženskih imen.

prijateljica/žena ga je očitno zapustila. Vendar ob razjasnitvah tretja leksija prinaša nove uganke; še vedno ni jasno, kakšen je njun odnos; še vedno ne vemo, v kakšno komunikacijsko razmerje (pisno, ustno, realno, imaginarno) je umeščena naslovna izjava, kot tudi ne, kaj je tisto 'vse', kar je "storila hči, da bi razdrla njuno zvezo"? S tem struktura naslovja kopiči enigme in ustvarja suspenz. Uokvirjeni zapis ponuja še eno konotacijo, ki moralno ovrednoti obe protagonistki: bralec razume, da je hči antijunakinja zgodbe, saj je ona tista, ki posredno onesreči očeta, 'naša bralka' pa je pozitivni ženski lik, kar krepi fiktivno zaveznitvo Lidije in *Anjinih* bralk. Nasprotovanje protagonistk je zgolj implicitno; njun spor ni klasična zgodba ženskega rivalstva v ljubezenskem trikotniku; vloge tekmič sta jasno porazdeljeni in zato neprimerljivi oz. strukturno nezamenljivi. Vsi kodi v tretji leksiji zgodbo umeščajo v kontekst doma in družine in uvajajo idejo ženskega konflikta v boju za moškega.

Četrta leksija kot izhodiščno točko zgodbe vpelje romanco. Z dialogom "Koga imaš najraje na vsem svetu? – Tebe" bralca postavi v središče dogajanja in mu prilepi vlogo priče. Stavke "Ležala sta v postelji in se pogovarjala" locira dialog v spalnico, ki je tipičen prostor intimne, in v posteljo, splošno prepoznaven simbol ljubezenskega gnezda. Nadaljevanje – "O njiju, o sreči, ki se jima je nasmehnila, ko sta se spoznala" – samo še okrepi vtis srečne zveze in ugodje idile 'pillow talka'. Kod, ki opiše varnost in subtilno romantiko, je sém intimnosti in romance. Niz podatkov v naslednjem odstavku posredno deluje kot osnova za uspešnost zveze: učinkovito predstavi oba glavna lika in nas seznanja z okoliščinami. Pri tem je bistven način upovedanosti, ki s sestavljanjo podobnosti in nasprotij v podajanju istovrstnih informacij potrjuje zgoraj opisano harmonijo in partnersko enakovrednost njunega odnosa: ona samska, (celo) nikoli resno zaljubljena – on ločen, skoraj odraslo hčerjo; ona lastnica salona – on uspešen bančnik; ona na pragu štiridesetih – on petdesetletnik; oba s slabimi izkušnjami iz preteklosti in nekoč osamljena skupaj zaživita srečno in uspešno razmerje. Takšna struktura deluje kot simbolna reprezentacija sveta in je primer simboličnega koda. Prikaz njunega ujemanja učinkuje toliko bolj zato, ker že vnaprej vemo, da bo vsak hip ogroženo, postavljeno na preizkušnjo. Če dosledno sledimo Barthesu, moramo upoštevati referencialni kronološki kod, ki razmerje avtentizira s časovnimi koordinatami (ona na pragu štiridesetih, on petdesetletnik, skoraj odrasla hči, pet let sta skupaj).²² Takšno kvazi uradniško kategoriziranje likov po njihovih objektivnih karakteristikah vključuje še en referencialni kod, imenujmo ga objektivni ali statistični. Našteti podatki potrjujejo 'realnost' teh oseb, sporočajo, da sta to konkretni figuri, ki pa bi prav zato lahko bili tudi kdorkoli izmed nas. Preslikava

²² Barthesova umestitev kronologije v referencialni kod ni povsem jasna, saj ni razumljivo, od kod sploh razbira(mo) konotacije; podatki o času se namreč vpisujejo na povsem denotativno raven pomenjanja.

v tako nanizano bazo podatkov fiksira lik in je obenem tudi sredstvo, ki bralki služi za objektivizacijo same sebe, pomeni mesto samovpisa.

V peti leksiji naracija z dialogom (“Joj, pozabil sem ti povedati, Tadeja je klicala. – In kaj pravi?”) vpelje drugačno sliko – ne krepi več harmonije spalnice, pač pa jo krha in napoveduje konflikt. Tadeja že na ravni omembe vdre v njuno intimno dvojino. Ključna točka preloma je Tomaževo oznanjenje “In seveda sem ji ponudil, da stanuje pri nama”, ki pomeni grožnjo – Tadeja prihaja v živo. Tomaževa izjava že na povsem denotativni ravni zaznamuje samoumevnost odločitve mimo vseh dogovarjanj z Lidijo. Njen molk konotira neugodje in skrb. Kljub temu, da zaplet v obrisih poznamo, Lidijina napetost vendarle ni povsem razumljiva – zdi se, kot da nečesa ne vemo, zato se sem ponovno vpisuje hermenevitični kod. Nadaljevanje pojasni njeno nelagodje: “S Tomaževo hčerjo je sicer poznala, vendar si nista bili preveč simpatični.” Lidijino vprašanje – “Pa si prepričan, da bo šlo? je previdno vprašala” – denotira dvom, “previdnost” pa izdaja njeno nenadoma podrejeno pozicijo, tesnobo pred vsem neznanim in tudi pred Tomaževo reakcijo, njegovo slabo voljo. Bojazen se izkaže za upravičeno: “Moja hči je, je rekel Tomaž odsekano in Lidiji je bilo pri priči jasno, da na to nima kaj pripomniti.” Tomaževa brezkompromisna izjava, ki jasno konotira Tadejin prednostni položaj, pomembno nadgradi simbolno strukturo besedila, saj je izrazit kontrast začetnemu dialogu, ki zelo prepričljivo postavlja Lidijo v središče njegovega življenja. S tem prvi in drugi del dialoga sestavita antitezo, ki se v tem primeru vleče prek več leksij (tretje, četrte in pete) in učinkovito odpre temo ženskega rivalstva. Dialog kot polje manifestacije moči tistega, ki govori, izriše hierarhično razmerje med Lidijo in Tomažem: na začetku sta oba enakovredno udeležena v pogovoru – vse do Lidijinega molka. Njen pomislek je že izrečen z napol izgubljene pozicije moči, zavrt v boječo previdnost. Peta leksija tako jasno poudari žensko podrejenost moški avtoriteti in izpostavi predvsem sém moči.

V šesti leksiji je izrecno artikulirano Lidijino nelagodje, kar potrди nekatere domneve, ki jih bralec razbere že v zgornjih odstavkih. Predstavljena je kot dobra in razumevajoča ženska, ki skrbi za dobro počutje drugih, svoja čustva pa potlači. Tipična ženska atributa, ki ju lansira šesta leksija, sta žensko samozatajevanje in podoba (razumevajoče) ženske žrtve.

Sedma leksija je psihološka refleksija (referencialni psihološki kod) Tomaževga odnosa do Tadeje, pri čemer njegov položaj odsotnega očeta sploh ni problematiziran. Ob še enem referencialnem, tj. kronološkem kodu, koeksistira sém, ki reprezentira močno konotacijo pete, šeste in sedme leksije, to je družina kot absolutna vrednota, ki je hierarhično nad ljubezenskim razmerjem, kar pa ne velja samo za Tomaža, ki je družino nekoč imel, ampak tudi za Lidijo, ki bi za idilično družinsko življenje marsikaj žrtvovala (“storila bo absolutno vse, da bodo

živeli kot družina”). Sém družine kot najvišjega cilja naredi Lidijino odločitev za samoumevno in apelira na žensko identiteto matere-žene-gospodinje.

V osmi leksiji se ob manj pomembnima kronološkem referencialnem kodu in marginalnem sému bogastva in udobja (stanovanje je očitno dovolj veliko in udobno za vse) ponovi sém hierarhije moči oz. vloge ženske v patriarhalnem modelu družine. Dialog v tem primeru niti ni pravi dialog z dvema angažiranima govorcema, pač pa je zreduciran na Tomaževo izjavo, ki ne terja replike, ampak predpostavlja naslovnikov molk. Lidija tu sploh ni v položaju izrekanja – moč je na njegovi strani. Ker je njegova družica, je njena pričakovana dolžnost, da mu pomaga, in to ne glede na okoliščine. Deklarativna odločitev, da se bo potrudila, je potrjena z reprezentativnim dejanjem (preureditev sobe), ki ga opravi sama, brez Tomaževe pomoči. On dejansko ničesar ne stori, je samo pasivno hvaležen, ceni njen trud in jo nagradi z objemom – kar njej sporoča, da ravna pravilno (tudi s tem, ko vedno znova potlači svoje strahove). Prepir nikoli ne izbruhne, saj sta vlogi jasno razdeljeni; pomembna so njegova čustva – njega je strah in Lidija mu bo stala ob strani. O tem, da bi morda Tomaž dal podporo njej, besedilo ne govori. Vzorec, da Lidija čuti, da je tako, kot ravna, edino prav, in način, kako utemeljuje svoje odločitve, lahko opišemo s stereotipom ženskega poslanstva.

Osnovno sporočilo devete leksije je, da vse poteka v najlepšem redu. Dvomi in strahovi se nenadoma zdijo neupravičeni, stabilnost razmerij se ohranja, grožnja ni uresničena. Večerjo samoumevno pripravi Lidija, ki se potem uvidevno umakne, da bi se oče in hči lahko po dolgem času pogovorila, kar (vsaj deloma) konotira tudi njeno izključenost iz Tomaževe na novo vzpostavljene zveze s hčerjo. Tokrat v dialogu Lidija sicer dobi ‘moč besede’, vendar nastopi v podrejeni vlogi strežnice. V tej leksiji smo ponovno opozorjeni na to, da je Lidija ob gospodinji tudi uspešna poslovna ženska, ki mora že navsezgodaj na sestanek, kar poudari njeno požrtvovalno pridnost in njenemu trudu da večjo veljavo. Tako se že prvi večer vzpostavijo odnosi moči tudi med vsemi tremi akterji. Vsem, tudi Lidiji, se zdi razumljivo, da gospodinji ona, njena vloga strežnice se tako samo še podvoji. Ob sému patriarhalnega razmerja moči deveta leksija razodeva tudi simbolni kod kot antitetično shemo nasprotij: Lidija vse skuha, pripravi in postreže – onadva se zabavata; ona gre spat – onadva klepetata pozno v noč; ko Lidija vstane, da bi šla na sestanek, Tomaž še spi. Na videz izrazito neproblematičen prvi skupni večer na konotativni ravni ustvarja suspenz pred gotovim konfliktom in napoveduje bližajočo se katastrofo. Očitni ženski atribut uslužnosti se v deveti leksiji poveže z idejo ženske izključenosti.²³

²³ Tadeji se v zgodbi seveda pripenjajo povsem drugačni atributi, vendar je kot glavna nosilka vpisanih pomenov v središču bralčeve pozornosti Lidija, zato se vse implikacije seveda nanašajo nanjo.

Z deseto leksijo se zgodi prelom – v urejeno (znova vzpostavljeno) idilo nena- doma vdre kaos. V konkretni podobi nereda ponovno vpelje nasprotje s prejšnjim prizorom. Simbolični kod tu jasno konkretizira idejo hčere kot vsiljivca, kot element destabilizacije v sicer harmoničnem odnosu. Polarizacija zaveznitstva očeta in hčere (sicer manj pogosta družinska aliansa, ki jo tu razlaga specifičnost na novo nastale družinske strukture) načne Tomaževo idilo z Lidijo in okrepi ženski konflikt, čeprav ta ni eksplicitno artikuliran, pač pa poteka na ravni bralkinega prepoznavanja situacije in razgrinjanja Lidijinih občutkov. Samoumevno je, da se mora Lidija podrediti navadam Tomaževe hčere, kot da možnost, da bi se prilagodila Tadeja, sploh ne obstaja. Tomaž tudi njenemu kajenju očitno ni ugo- varjal. Lidija potem, ko potrpežljivo vse pospravi, potlači prizadetost in dogodek sama pri sebi opraviči z razlago, ki se spet utemeljuje v psihologizaciji odnosa med očetom in hčerjo, in obenem upa na več obzirnosti v prihodnje.

Enajsta leksija nadaljuje nizanje pomiritev in katastrof. Ko se Lidija že pomiri po neprijetnem jutranjem prizoru, se vzorec ponovi. Dialog je spet le napol izpeljan; Tomaževo pojasnilo ne pričakuje nobenega od- ali ugovora; deluje kot njegova trditev – “Moja hči je.” Lidijina reakcija je – tako kot prej – reducirana na podrejen molk, njeno mnenje ne šteje – pozicija moči (sém podrejenosti) je jasna. Vseskozi je tudi predpostavljano, da je Tomaž zaslepljen (od dokazovanja očetovske ljubezni in slabe vesti), zato ne sprevidi hčerinih spletk in jo ves čas zagovarja. Leksijo zaključuje enigma ‘Kaj se je zgodilo z vazo?’, močan hermenevtični kod, ki besedilo usmeri v vrh zapleta in bralca pripravi na še eno krivico.²⁴

Zgodbo o Lidiji in Tomažu spremlja t. i. simbolna fotografija – simbolna zato, ker so prikazane osebe, podobno kot igralci, le nosilci vlog in simbolno reprezen- tirajo glavne akterje.²⁵ Funkcijo podnapisa že zaradi postavitve na stran preprič- ljivo prevzame kratka napoved zapleta v okvirčku, ki je lingvistično sporočilo podobe. Zaradi delnega (fizičnega) prekrivanja s fotografijo v njen okvir nujno pade tudi naslov besedila. Bralka podobe ne doživlja ločeno od njene pozicioniranosti na stran in od povezave z naslovjem in zgodbo. Upošteva vse okoliščine lahko rečemo, da zato že ob prelistanju revije prepozna ne samo vloge oseb na fotografijah, ampak tudi zaplet, in se potem na podlagi te informacije, ki je tako rekoč neogibna

²⁴ Zaradi jasnosti celote ob koncu analiziranega odlomka podajamo kratek povzetek zaključka zgodbe: Tomaž Lidijo obtoži, da je razbila njegovo najljubšo in izjemno dragoceno vazo. Tadeja mu je povedala, kaj naj bi se zgodilo, in Tomaž ji povsem verjame. Lidija se brani očitkov, a zaman, zato se nazadnje odloči oditi. Čez tri mesece jo pokliče Tomaž in se ji opraviči. Pove, da sta se začela s hčerjo prepirati, da je priznala, da je hotela uničiti njuno zvezo in da se je že preselila v študentski dom. Vendar mu Lidija ne more tako hitro odpustiti – nazaj k njemu se preseli šele čez leto dni. V motivu razbite vaze, naključnem ali ne, lahko iščemo tudi psihoanalitsko komponento. “Vaza je nedvomno simbol ženske” (S. Freud, *Psihopatologija svakodnevnog života*, Matica srpska, 1990, str. 232), zato razbita (četudi nalašč) na simbolni ravni neposredno signalizira razpad (spolne) zveze.

²⁵ Ker vizualna podoba v tem primeru in odnosu do besednih leksij ne prinaša nobene bistvene presežne informacije in tudi v ničemer ne pripomore k razpravi o ženski bralki, jo na tem mestu zgolj omenjamo.

in v hipu ponudi takojšnjo zadovoljitev potrebe po zgodbi, odloči, ali jo zanima odgovor na vprašanje, kako se je razpletla, ali ne. Vodilna enigma ob dejanskem branju torej ni, kaj se je zgodilo, pač pa – kako, kakšne so podrobnosti zgodbe, individualna razsežnost predvidljivega, šablonskega zapleta. Občutek nadzora, ker ve, kaj pričakovati, bralki zbuja samo še dodano ugodje. Nazadnje spomnimo, da je funkcija opisovane fotografije vendarle predvsem estetska; ilustrirana stran je atraktivnejša, učinkovito (z)mehča gostoto besedila in ga naredi bolj obvladljivo, olajša predstavljenost, celo filmizira in s tem dramatizira.



Drugi tekst

Čas, v katerem živimo (1. leksija)

Spogledovanje, začimba za lepše življenje (2. leksija)

Znanstveno je potrjeno, da se med brezskrbnimi poletnimi počitnicami v nas prebudi želja po spogledovanju. Ali to pomeni, da se igra zapeljevanja z dopustom tudi konča ali se lahko razvije v pravo ljubezen? (3. leksija) Rezultati raziskav ameriških znanstvenikov so že pred leti potrdili, da se poleti res več smejemo, smo bolj sproščeni in optimistični, zato pa tudi bolj dovzetni za zapeljevanje (4. leksija). Biologi razlagajo, da spremembe povzročijo spolni hormoni in hormoni sreče, ki jih začne telo poleti izločati pod vplivom močnejšega sonca (5. leksija). Tudi v anketi na eni od spletnih strani je kar 86 odstotkov sodelujočih priznalo, da poleti začutijo večjo željo po spogledovanju (6. leksija). Bančna uslužbenka Natalija pripoveduje o svoji izkušnji, ko se je poleti spogledovala z moškim, za katerega se je potem izkazalo, da ima ženo in dva otroka. Čeprav je bila razočarana, je to ni odvrnilo od spogledovanja (7. leksija). Vsem, ki niso prepričani, ali se sploh znajo spogledovati, strokovnjaki svetujejo, naj za preiskus z zapeljivim nasmeškom globoko pogledajo v oči naključni osebi v množici, in če se bo odzvala z zanimanjem, to dokazuje, da se gotovo znajo spogledovati (8. leksija).

Prva leksija z imenom rubrike napove besedilo, ki se bo tematsko neposredno navezovalo na sodobno življenje, na značilnosti sedanje družbe, na pričakovano, običajno in predvideno podobo današnjega sveta. S tem deluje kot sidrišče in realizira gnomični referencialni kod. Naslov rubrike lahko razumemo tudi dobesedno, kot da se nanaša na aktualni (po)letni čas (številka revije je julijska), posebej zato, ker (upravičenost) izbor(a) teme skozi vse besedilo krepí povezava s poletnimi počitnicami.

Druga leksija konkretno opredeli temo članka in bralcu odkrito nakaže, da bo spogledovanje obravnavano kot užitek, ki nam (tako kot začimba) polepša in popestri vsakdan, in torej ne kot nekaj usodnega, kar je povezano s prevaro in nas ogroža. Obenem je seveda neločljivo od konteksta romance in iskanja ljubezenskega partnerja. Kod je v tem primeru sém.

Tretja leksija nastopa kot uvod. S sklicevanjem na avtoriteto znanstvenikov lansira podobo človeka, ki pod preobleko civilizacijskih in kulturnih vzorcev obnašanja še vedno deluje kot prvenstveno biološko bitje, močno odvisno od sprememb v naravi. Z izrazom “[...] se globoko v nas prebudi želja po spogledovanju” besedilo kreira idejo libidinalnega in prvinsko nezavednega in človeka prikaže kot nemočno izpostavljenega zunanjim okoliščinam, kar legitimira takšno vedenje kot naravno in normalno. Opisi narave so močno literarizirani in temu primerno romantizirani; ekspresivna metaforika in leporečno pleteničenje (“sonce s svojimi žarki poboža vsako vlakno našega telesa”, “veter prinese vonj po brezskrbnosti”) mehčajo poljudnoznanstveni diskurz, ki ga *Anja* kot ženska revija gospodinjskega tipa sicer ne bi prenesla. V znanstveni referencialni kod se tako vpleta literarna dimenzija. Takšna kombinacija diskurzov omogoči preprostost razumevanja in enoznačnost pomenjanja, obenem pa slogovno uspešno ohranja nepristranskost razprave, čeprav še zdaleč ne dosega pravega znanstvenega pisanja. Leksijo zaključuje niz vprašanj, tj. eksplicitno hermenevtičnih kodov, ki odpirajo tekst v nadaljnjo razpravo in skušajo pritegniti pozornost. Oba tipa kodov, referencialni in hermenevtični, opisovano situacijo pripenjata na polje delovanja ene od ustaljenih ženskih identitet – zapeljivke in spogledljivke, in s tem posredno tematizirata romanco in zaljubljanje.

Četrta leksija nadaljuje niz enigem. Nemočni pasiv v vprašanju “Kaj se poleti dogaja z nami?” (ponovno) konotira, da s(m)o (ljudje) izpostavljeni nedoumljivim silam, ki jih ne moremo nadzorovati. Besedilo se v nadaljevanju z neposrednimi citati znanstvenikov znova sklicuje na avtoriteto referenc(e), ki, čeprav nepopolne, posplošene in povsem nepreverljive (največ, kar izvemo o raziskavi, je to, da je ameriška), za potrebe te rubrike povsem zadostujejo, saj že sama prisotnost stroke zaradi teže pomena in ugleda znanstvenega dela v sodobni recepciji podeljuje relevantnost tako rekoč vsemu, kar se sklicuje nanj.²⁶ Tako dokazana resnica v kontekstu ženske revije utrjuje zdravorazumske vednosti, ki jih četrta leksija predstavi skozi niz vzročno-posledičnih povezav poletja s flirtanjem. Koda sta referencialni (znanost) in hermenevtični.

Peta leksija z vmesnim naslovom “Vzrok vsega so hormoni” na začetku odpravi eno od enigem in s tem verižno nadgrajuje razlago iz četrte leksije. Še vedno je

²⁶ Kot razlaga D. Škiljan, je v modernih časih racionalno znanstveno spoznanje razglašeno za edino resnično pot do resnice. “V tem procesu, h kateremu je veliko pripomogla sama znanost, sta domena znanosti in njen diskurz pridobila izjemno avtoriteto, ki se neprestano reproducira [...]” (Škiljan, *Javni jezik*, SH, 1999, str. 112).

prisoten referencialni kod, ki paradokсно združuje znanstveno instanco (tokrat so citirani biologi) in mestoma izrazito literarizirane in poetizirane izjave te avtoritete, kot na primer v stavku “Poleti plešejo hormoni najbolj divji ples”. Z zapisom “... začutijo večjo željo po ugajanju *nasprotnemu* spolu...” [poudarila A. V.] besedilo mimogrede fiksira prevladujočo heteroseksualno ljubezen kot samo-umevno in edino veljavno, homoseksualni odnos pa apriorno povsem izloči in s tem konstruira podobo družbeno sprejemljive ‘normalnosti’. Ne nazadnje lahko pričujoči kvaziznanstveni diskurz označimo tudi kot seksualiziran, saj je vseskozi literariziran v imenu seksualizacije človeškega telesa oz. njegovega vedjenja in vse spremembe (enostransko) utemeljuje v potrebi po seksualni izpolnitvi.

V šesti leksiji je vloga reference pripisana empiričnim podatkom medmrežne ankete, in se nanaša na izjave naključnih deskarjev, s čimer se dokazovanje človekovih odzivov na učinke poletja spušča z abstraktnejše ravni strokovnega pojasnjevanja k oprijemljivejši, ‘ljudski’ argumentaciji. To dodatno krepi fraza “... ko pošljemo možgane na pašo”, ki sodi v (slovensko) skupno zalogo znanja in kot del ‘zdrave ljudske pameti’ vzpostavlja kontrast med razumom in čustvi. Eno in isto tezo tako utemeljuje glas znanstvenikov in zdravega razuma; referencialni kod vključuje strokovno in spoznavno komponento. Literalizacija je tokrat manj opazna.

Sedma leksija predstavlja osebno izkušnjo, ki kot povsem individualna zgodba vzpostavi narativno ravnotežje z znanstvenimi teoretizirani, ki so sicer vsa podprta z empirijo, vendar ne dosežejo učinka intimnih življenjskih izpovedi. Natalijina pripoved je veliko bolj prepričljiva, saj spogledovanje vključi v okvir običajnega dne običajne ženske in s tem bralcu temo približa, jo naredi verjetnejšo. Postavitev dogajanja v Grosuplje obenem vpelje nacionalni kontekst – medtem ko se besedilo z referencami iz tujine (ameriški znanstveniki, tudi medmrežna anketa) doslej opira na mednarodni prostor, zdaj sporoča, da se to dogaja tudi pri nas. Poanta osebne anekdote, da spogledovanje kljub neuspelemu poskusu ostaja užitek, pritrjuje naslovni ideji članka o neusodni igrivosti zapeljevanja, ki jo podčrtuje tudi parodirani pregovor na začetku leksije – “ni vse zlato, kar se sveti”. Naše razbiranje pomenske zamenjave je vpisano v poznavanje slovenskih izrekov; zaradi nacionalnih poudarkov je osrednji kod sedme leksije spoznavni referencialni.

Čeprav tudi to besedilo ne določa strogo linearnega branja, smo za osmo leksijo izbrali tekst v okvirčku, ki (kot vsi drugi uokvirjeni zapisi v članku) spogledovanje obravnava kot večščino, ki se je je mogoče naučiti, in v ta namen ponudi konkretne nasvete in predpiše tehnike spogledovanja. Zanimivo je, da besedilo ne pove, kaj storiti, če poskus ne uspe. Kod ostaja referencialen; izjavljalna avtoriteta (“strokovnjaki”) se ponovi takoj, ko preteče dovolj vrstic, da bi bralec že lahko pozabil na utemeljenost zapisanega.



Slika 2. *Anja*, 16. 7. 2001, str. 9.

Vse slike simbolno ilustrirajo naslovni pojem – spogledovanje. Še preden bralka prebere naslov, ji fotografije povedo, da besedilo zadeva odnos med moškim in žensko, tematizira zaljubljanje in zapeljevanje. Od šestih slik štiri prikazujejo pare, dve manjši pa – kot lahko razberemo iz konteksta – očitno demonstrirata zapeljiv pogled. Kot univerzalni podpis k vsem fotografijam deluje naslov (“Spogledovanje, začimba za lepše življenje”), čeprav lahko vlogo lingvističnega sporočila pripišemo tako rekoč celotnemu tekstu, še posebej zato, ker je fotografij več in so razpršene med besedilom. Zanimivo je, da samo besedilo niti enkrat ne omeni morja, medtem ko priložene fotografije izrecno

poudarjajo ravno spogledovanje na plaži, kot da je to edini način preživljanja počitnic. Letni čas vizualno dodatno sporočajo poletne obleke, čeprav seveda poletje ni povsod vroče. Kljub temu, da besedilo zapeljevanja nikjer eksplicitno ne poveže z mladostjo in lepoto, in tudi t. i. pričevalke (npr. 35-letna Klavdija idr.) niso več dekleta, se vse fotografije stereotipno omejujejo na prizore perfektnih in nasmejanih mladih manekenskih parov, s tem pa krepijo sporočilo kodirane ikonične podobe, ki spogledovanju neposredno pripiše užitek in zadovoljstvo.

Tretji tekst

Recepti za vsakdanjo rabo; Kuharski tečaj (1. leksija)

Za Anjo kuha mojster Slavko Adamlje – Maximarket; fotografije: Barbara Čeferin (2. leksija)

Solata iz rakcev in bučk

(3. leksija)

Čim bolj vroče je poletje, tem bolj teknejo lahke jedi. Solata iz rakcev (svežih ali zamrznjenih) ter mladih bučk je jed, ki nam zagotovo ne bo obležala v želodcu, pač pa nas bo njen prijetni, blagi okus osvežil in nam dal vedeti, da so pred nami dolgo pričakovani in zaželeni počitniški dnevi (4. leksija).

Prva leksija ima kot naslov vlogo sidrišča; s sintagmo “vsakdanja raba” nam sporoča, da bomo brali o manj zahtevnih pripravah obrokov za običajne dni; konotira preprostost postopkov, posredno tudi cenovno ugodnost in dostopnost sestavin. Vse te razpršene konotacije lahko povežemo v sém praktičnosti. Podnaslov “kuharski tečaj” poudarja večšinski značaj besedila in ga neposredno umešča v kontekst gospodinjstva.

Druga leksija je v prvi vrsti referenca na avtoriteto – šef kuhinje v uglednem slovenskem podjetju Maximarket kot avtor recepta zagotavlja okusnost predstavljene jedi. Kod je referencialen v dvojnem pomenu – je referenca na kuharsko avtoriteto in je tako razumljen ne glede na to, ali mojstra poznamo ali ne, obenem pa ga določa še gnomična oz. spoznavna dimenzija referencialnega koda, ki se nanaša na slovenski, ali bolje, ljubljanski kontekst, znotraj katerega sta Maximarket in Adamlje prepoznavana kot ugledni imeni, povez(ov)ani z izbranostjo in odličnostjo. Referencialni kod izreka tudi navedba fotografije, ki sporoča, da je priprava jedi slikana posebej za *Anjo*, s tem pa konotira avtentičnost in profesionalnost. Čeprav kuhanje kot osrednje gospodinjsko opravilo velja za izrazito žensko domeno, ga vpeljuje moška avtoriteta.

Tretja leksija je naslov konkretnega recepta; razkrije ime jedi in obljublja odgovor na vprašanje, kako jo pripraviti (hermenevtični kod). Recept za solato, ki asociira na hujšanje in vitamine, v kontekstu ženske revije posredno nagovarja žensko željo po vitkosti in bralki mimogrede ponudi še nasvet za zdravo življenje.

Četrta leksija je spremno besedilo k navodilom priprave. Misel o lahkih jedeh v vročem poletju je del skupnega védenja našega prostora in časa in sodi v repertoar 'zdrave pameti'. Kod je gnomični – referencialni. V nadaljevanju besedilo recept posredno umesti v širši, zunajgospodinjski okvir, preide v nekakšno agitacijo, ki bralko zapeljuje s poudarjanjem prednosti in pozitivnih učinkov jedi. Vseskozi je podčrtovan užitek, ki ga omogoči okus solate, posredno pa je tudi sama priprava povzdignjena v doživetje, ovešeno s celo vrsto pomenov in konotacij – ne samo, da je solata lahka in osvežujoča, blagodejna za telo in razpoloženje, ob vsem prinaša še pravi občutek poletja, kar jo smiselno umešča v julijsko številko revije *Anja*. S temi prijemi je navadna rutina priprave katapultirana na raven, ki presega golo večino in jo s poudarjanjem ugodja približuje prej zabavi in celo umetnosti kot dolgočasni vsakodnevni nalogi. Umetniško noto kuhanja dodatno okrepi močna literarizacija besedila. Kuhanje je emancipirano in afirmirano kot kreativni užitek, ki naj si ga bralka privošči sama zase; pogosta implikacija receptov v smislu 'razveselite svojo družino' je povsem odsotna, tako da sugerirana količina sestavin za štiri osebe skorajda zmoti. Naštete konotacije (domišljija, ustvarjalnost, užitek, poletno-morska simbolika) se povežejo v skupen kod – sém. Zanimivo je, da recept predlagane jedi ne opredeli kot enega od ustaljenih obrokov v zaporedju dnevnega prehranjevanja, kot na primer prilogo h kosilu, malico ali predjed, kar posredno še okrepi idejo individualnega užitka in neobremenjenosti s konvencijami.

Slikovno gradivo je del splošne predstave o kuharskih receptih in je na tem mestu zato razumljivo in pričakovano. Pomembnost fotografij presega njihovo spremljevalno vlogo pri prejšnjih dveh besedilih, čeprav informativno ne ponudijo dosti več od verbalnih leksij. V celoti delujejo predvsem kot referenca;

prikažejo sestavine, ponazarjajo postopek priprave in sugerirajo dekoracijo postrežbe. Videz končnega izdelka je (v primerjavi z besedilom) pravzaprav tudi edini informativni presežek. Kot lingvistično sporočilo deluje predvsem glavni naslov, tj. ime jedi – ki podpisuje največjo fotografijo, čeprav je kot podpise moč razumeti vsako posamezno navodilo, saj se vsi zaporedni vizualni prikazi nanje eksplicitno nanašajo. Najpomembnejša je osrednja fotografija jedi, ki mora biti prikazana čim bolj mikavno, da bralcu zbudi tek ali vsaj zanimanje in ga zapelje v samostojno pripravo. Kodirano ikonično sporočilo fotografij v celotnem seštevku pomenov lingvističnega in nekodiranega ikoničnega sporočila izreka hitrost in preprostost priprave, svežino in estetski videz jedi. Nenepomemben detajl na treh zaporednih fotografijah so roke, ki so očitno roke moškega inštruktorja, kar krepi avtentičnost reference na avtoriteto kuharskega mojstra Adamljeta, obenem pa konotira patriarhalni moment, podčrtuje strokovnost in poznavalsko pozicijo moškega. Ura na roki vtis samo še okrepi – zanika ležerno doma-

Slika 3. *Angja*, 16. 7. 2001, str. 17.



čijskost gospodinjstva in poudari profesionalnost. Znotraj ženske revije moški strokovnjak deluje kot vodilo, pomoč ženski bralki za udejanjenje užitka sami sebi. On je tisti, ki ji omogoči, ali bolje, dovoli kulinarčni užitek.²⁷ Sém praktičnosti iz prve leksije na vizualni ravni konkretizira umeščenost rubrike v sredino revije, kar – kot eksplicitno sugerirajo napisi ob robu strani – bralki omogoči, da snopič zlahka iztrga in shrani.

²⁷ Kljub spolni hierarhiziranosti je dodelitev vlog tu bistveno drugačna od potencialnega žanrsko sorodnega diskurza v moški reviji, kjer bi moški strokovnjak ženski kvečjemu odredil njeno ravnanje, in to ne v njen, pač pa v primarno svoj lastni užitek (iz pogovora s Ksenijo H. Vidmar, februar 2002). Kot pravi T. Modleski, pripovedni užitek lahko včasih moškim in ženskam pomeni zelo različne stvari (*Loving with a Vengeance*, Methuen, 1984, str. 103).

²⁸ T. Modleski, cit. v Ang, *Watching Dallas*, London, Routledge, 1993, str. 74.

²⁹ Lidijina zgodba se močno približa žanru melodrame, ki z dialogom kot glavnim pripovednim instrumentom in močno čustveno podlago na ozadju vsakdanjega realizma velja za osnovno kulturno matrico popularnih ženskih žanrov.

KODNI PROFIL TEKSTOV

Vsebine, ki jih ob branju aktivirajo kodi, se umeščajo v obče deklarirano žensko sfero, v kateri se posameznica (interpelirana v ženski subjekt) prepoznava kot bralka. Tukaj moramo poudariti, da je kljub vnaprej določeni metodologiji naše branje vseskozi nujno subjektivno, saj so ne glede na uporabo iste Barthesove tehnike mogoče tudi drugačne interpretacije besedil. Vendarle mislimo, da razgradnja teksta dovolj nazorno pokaže na ideološko učinkovanje kodov, ki interpelirajo žensko bralko.

Za prvo besedilo je najpomembnejši hermenevtični kod, ki po T. Modleski nasploh prevladuje v vseh popularnokulturnih žanrih, saj ga "sestavljajo vsi tisti elementi pripovedi, ki postavljajo problem ali odlagajo rešitev, pričakovanje, ovire, zmote, prevare, polresnice itd."²⁸ Po T. Modleski naj bi enigme tvorile temeljni strukturni moment predvsem v soap operah in harlekinkah. V našem branju prvega teksta pa se zdi pomembnost hermenevtičnega koda manjša – tekst si zaradi omejene dolžine namreč ne sme privoščiti preveč neznank, saj jih mora v tem istem enostranskem zapisu tudi razrešiti. Kljub temu je besedilo vsebinsko blizu družinskim zapletom soap oper in ljubezenskih romanov, zato je izpostavljena vloga enigem pričakovana in nujna.²⁹ Zgodba je v simbolnih antitezah strukturirana okoli nihanj katastrof in pomiritev, ki vzdržujejo obratno sorazmerje moškega akterja v odnosu do obeh protagonistk – ko pride prva, druga odide, in potem narobe. Prav sorodnost z melodramatičnim zapletom sporoča, da besedilo predvideva žensko bralko, ki bo kot intimna zaupnica razumela čustvovanje junakinje. V tem kontekstu je za razpravo o ženski bralki posebej zanimiva časovna in prostorska razsežnost dogajanja. Besedilo je razdeljeno na več neenakomernih razdelkov, ki sporočajo, da je zgodba umeščena v širši časovni okvir, opisani pa so samo tisti prizori, ki so ključni elementi zgodbe in se obenem vsi koncentrirajo okoli čustvovanja junakinje. Na ta način se v objektivni zgodovinski čas vpleta ženska percepcija časovnosti, ki se veže na njeno emocionalno biografijo in anticipacijo čustvene izpolnitve. Prostorsko se zgodba vseskozi odvija v ozko zamejeni sferi doma in je le na koncu postavljena v poklicno okolje, v frizerski salon. Polarizacija dom – služba ustreza tudi oddaljevanju od kritičnih kvazidružinskih odnosov. Od neveselih presenečenj se junakinja vsakič znova pomiri na poti v službo, ko iz zasebnega odhaja v javno, kjer deluje kot samostojna uspešna ženska in se ne ocenjuje po njeni družinski vlogi. Zaključni dialog, ki junakinji prvič podeli dominantno vlogo, se temu ustrezno odigra na 'njenem teritoriju'. Teme, ki jih vpelje prvo besedilo – žensko zavezništvo, romanca, (družinski) konflikt, patriarhalni odnos, ženska skrb, žensko žrtvovanje, ženska krivica (...) – so v sodobnih sociokulturnih kontekstih zahodne družbe določena in naturalizirana polja ženskosti, ki ponujajo

kalupe za poljubno oblikovanje ženskih identitet – ljubice, gospodinje, matere, uspešne poslovne ženske itd.

Tudi drugo besedilo zariše mesto bralke v spolno določenih okvirih podrejenosti in nadrejenosti, le da ga tu namesto patriarhalne družinske romance posreduje (psevdo)znanstveni diskurz, ki ga vpeljuje referencialni kod. Pogostnost referencialnega koda se utemeljuje v vseskoznem sklicevanju besedila na avtoriteto znanstvenikov. Tako literaliziran kot seksualiziran, kvazistrokovni diskurz učinkovito utrjuje zdravorazumska prepričanja. Nagovor bralki mestoma prese- netljivo spominja na vsebino oglasa, ki s sugestivnimi vprašanji umetno ustvari občutek manka, ozavesti neko doslej neznano, nereflektirano pomanjkljivost in s tem zaneti željo, v naslednjem koraku pa predlaga rešitev. Kljub avtoričinemu trudu, da v članku ne bi nagovarjala eksplicitno (ženske) bralke ali poudarja stereotipno deljene vloge spogledljive ženske in moškega zapeljivca, kar vseskozi potrjuje s korektnim navajanjem moške in ženske slovnične oblike, besedilo z osebnimi izpovedmi zgolj žensk avtomatično aktivira idejo ženskega flirta in v naslednjem koraku legitimira in spodbuja spogledovanje kot kraj realizacije ženskega užitka. Obenem podtika izključevalno podobo normalnosti in naravnosti, ki temelji na pričakovanjih in predpostavkah današnje družbe.

V tretjem besedilu prav tako prevladuje referencialni kod. To lahko pojasnimo z razlago, da poskuša recept pritegniti ne samo s priseganjem na odličnost okusa, ampak – tako kot reklame – s samo stvarjo ‘prodaja’ (tudi) nematerialne kako- vosti – občutke, čustva, razpoloženje. Predstavitev pripravljanih postopkov ni dovolj; okusnost jedi jamči podpis priznanega kuharja, primernost je okrepljena s sklicevanjem na objektivne okoliščine (letni čas). Ob primarni funkciji recepta kot gospodinjskega nasveta je osnovno implicirano sporočilo priprava lastnega užitka z domišljijским eskapizmom jedi, ki ga moški sugerira ženski.

Kodi v opisanih besedilih delujejo tako, da aktivirajo vsebine, ki jih bralka prepozna kot relevantne-za-žensko, in tako se kot bralka, ne glede na svoje mnenje, vpiše, ‘samoreferira’ v ponujene okvire delovanja. Kot trdi I. Ang za gledalce soap oper: “Ni nujno, da identifikacija sovпада z dejansko pripadnostjo gledalca sugerirani ideologiji, gre za sestavni del domišljijske igre, v katero se gledalec [bralec, op. A. V.] vključi, ko vstopi v pripoved.”³⁰ Življenjska zgodba tako odpira teme in podteme, ki sprožijo bralkino prepoznavanje družbeno določene ženske sfere in t. i. (primarno) ženskih vlog. To osnovno prepoznavanje se zgodi ne glede na bralkina osebna stališča in individualne preference. V naslednjem hipu se lahko takoj opredeli do izrečenega (se distancira od, primerja ali čustveno poistoveti s specifično pozicijo), a vse to šele po tem, ko je prvotna interpelacija že izvršena. Ta je takojšnja, nujna, nenadzorovana, in ni hotena

³⁰ Ang, str. 71.

odločitev bralke. Ob branju recepta se posameznica čuti nagovorjena kot predvsem gospodinja in se tudi sama (lahko) vidi kot gospodinja, ne glede na njeno, na primer, izrazito feministično prepričanje.

REPERTOARJI, MELODRAMATIČNA IMAGINACIJA IN IDEALNI JAZ

Pojem repertoarja po J. Hermes označuje pomene, ki jih bralke pripisujejo ženskim revijam in jih artikulirajo in argumentirajo v odgovoru na vprašanje, zakaj jih pravzaprav berejo.³¹ Nanaša se na njihove ponavljajoče se razlage, od kod črpajo in kako pojasnjujejo zadovoljstvo, ki jim ga dajejo ženske revije. Zato repertoar ni primarno lastnost samega besedila, ampak je bralka tista, ki tekstom dodeli adekvaten repertoar. Med t. i. 'zunanji' praktičnimi repertoarji sta dve stalnici, in sicer: da ženske revije zlahka odložimo in da sproščajo, nanje pa se vezeta dva kompleksnejša, kognitivna repertoarja, tj. repertoar praktičnega znanja in (teže prevedljiv) dvodimenzionalni repertoar t. i. povezanega védenja (connected knowing) in čustvenega učenja (emotional learning). Prvi se nanaša na zbiranje konkretnih uporabnih napotkov – receptov, navodil za čiščenje, nasvetov za dekoriranje stanovanja, krojnih pol ipd. –, kar praviloma služi kot učinkovita legitimacija in opravičilo za branje in nakup revije. Drugače od mimobežnega pobiranja drobcev namigov repertoarja praktičnega znanja pa repertoar povezanega védenja in čustvenega učenja zahteva čustveno intenzivnejše 'sodelovanje'. Besedila, ki jih zaznamuje ta repertoar, bralki posredujejo osebno izkustvo drugih, zato se vsebinsko nanašajo predvsem na pričevanja o kriznih situacijah na svetovnih oz. problemskih straneh z izpovednimi zgodbami, ki omogočijo (samo)prepoznavanje bralke in največkrat po principu sočutnega sodoživljanja ponujajo dostop do občutij drugega.³² Najpogostejša konkretizacija tega repertoarja so tipične, a vedno znova specifično pretresljive osebne tragedije, ki nakopičene druga ob drugi posredno sporočajo, da se tragedije dogajajo, a tudi prebolijo, in bralko opogumljajo za nova tveganja v spopadu z vsem, kar ogroža njen varni svet ustaljenih vrednot. S tem, ugotavlja J. Hermes, repertoar čustvenega učenja in povezanega védenja med drugim ponuja način pomirjenja z možnostjo, da se ti sesuje svet in vsi na videz trdni in samoumevni življenjski stebri, pri čemer vsaka osebna katastrofa dobi dimenzijo (zgolj) epizode znotraj kolektivne (ženske) usode, kar pa je ponovno specifični konstrukt patriarhalne zahodne kulture.

³¹ J. Hermes, *Reading Women's Magazines*, Polity Press, 1995.

³² J. Hermes ne pojasni razlike oz. razmerja med repertoarjem povezanega védenja in čustvenega učenja in ni dosledna pri razlagi. Oba pojma vpelje hkrati kot povezujoči oz. dopolnjujoči se par, v nadaljevanju pa brez pojasnila uporablja praviloma samo pojem povezanega védenja, kot da bi bil ta osrednji ali krovni fenomen. Sami menimo, da predstavljata povezano védenje in čustveno učenje dve dopolnjujoči se dimenziji enega samega repertoarja, ki obenem ponuja specifičen tip na osebno izkustvo vezanih informacij in čustveno satisfakcijo v odzivu na (pre)brane zgodbe.

Med tremi analiziranimi teksti iz *Anje* je v našete repertoarne kategorije najlaže umestiti kuharski recept, ki je tipičen primer repertoarja praktičnega znanja – ta v *Anji* kot reviji, ki je usmerjena predvsem v dom in gospodinjstvo, tudi prevladuje, na kar kažejo že naslovi rubrik (Recepti, Moj dom je lep, Z nasveti do lepote, Medicina). Življenjska zgodba bralke sodi v repertoar čustvenega učenja. V članku o spogledovanju se repertoarne meje prekrivajo – zaradi tematike in kratkih opisov izkušenj bi ga lahko umestili v repertoar povezanega védenja, vendar s konkretnimi navodili, tehniko in postopki vedênja prestopa na področje praktičnega znanja.

Repertoar čustvenega učenja in povezanega védenja, ki najbolj celostno pojasnjuje žensko emocionalno pogojeno privrženost ženskim revijam v zahodnem svetu, se pogosto prekriva še z nekim drugim, kulturno specifičnim aspektom, tj. melodramatično imaginacijo. Repertoar melodramatičnega razkriva tragično kvaliteto življenja in s tem sproža sentimentalno vdanost v usodo, ki legitimira bralkino pasivno pristajanje na nepravilnost sveta, obenem pa ji v tej nemoči omogoča užitek, ki je predvsem užitek melodramatične imaginacije.³³ Kot pravi P. Brooks, naj bi bile za melodramatično imaginacijo dovezetne predvsem ženske, ki so v zahodni kulturi zgodovinsko vezane na zasebno sfero doma, na medosebne in družinske odnose, in tudi zaradi drugačne psihologije in emocionalnosti, ki naj bi odražala pasivnost, fatalističnost in nejasno občutje nemoči in nelagodja. V nasprotju s tragično strukturo občutenja se melodramatična imaginacija ne nanaša na velika zgodovinska trpljenja ali naravne katastrofe in tudi ne nujno na tragične izkušnje posameznika, pač pa na izkušnje, ki so del ‘povsem vsakdanjih življenj povsem običajnih ljudi’. Še najlaže lahko pojem opredelimo kot resigniran občutek, ki se veže na percepcijo ničevosti individualne eksistence in brezpredmetnosti dnevnih ritualov. Melodramatično imaginacijo zato razumemo kot “psihološko strategijo, da bi preboleli materialno brezpomenskost vsakdanje eksistence, v kateri prevladujeta rutina in navada tako v medčloveških odnosih kot povsod drugod”.³⁴ Je izraz zavračanja oz. način soočanja z banalnostjo dnevnih avtomatizmov. Popularni teksti, predvsem melodrame, jo aktivirajo tako, da običajno nezanimivo rutino ovešajo s pomeni in upodablajo svet, kjer človeški odnosi nikoli niso le bežni stiki, kjer je vsak dialog dragocen in ima vsak prizor svojo težo – s tem preganjajo občutek izgubljenega.

Zdi se, da lahko sledi melodramatične imaginacije zaznamo tudi v posameznih elementih naših treh analiziranih besedil. Zaplet v življenjski zgodbi je, kot smo že pokazali, najbliže peripetijam melodrame, saj izkušnje navadnih ljudi v

³³ Pojem melodramatične imaginacije vpelje P. Brooks v razpravi o romanih Balzaca in Jamesa (*The Melodramatic Imagination*, 1976), v zvezi s popularnim žanrom soap opere pa jo natančno obdela I. Ang (*Watching Dallas*, 1993), ki koncept predstavi kot enega od načinov premagovanja tragične dimenzije življenja.

³⁴ Ang, str. 79.

vsakodnevnem kontekstu prevrednoti v čustveno nabite dramatične prizore, ki odločajo o usodi vseh vpletenih. Članek o spogledovanju ponuja realizacijo melodramatične imaginacije predvsem skozi niz osebnih izkušenj, ki drobna mimo-bežna srečanja predstavijo kot mogoča izhodišča za (velike in male) romance in jim s tem podelijo povsem drugačen pomen. Celo recept na edinem mogočem delu besedila, tj. v uvodu, vpelje razsežnost, ki presega repertoar praktičnega znanja in – četudi komaj opazno – odpre prostor za melodramatično imaginacijo s tem, ko predstavitev jedi zasiči s pomeni počitnic, poletja in svežine in s tem osmisliti rutino kuhanja.

Dva osrednja repertoarja – repertoar praktičnega znanja in čustvenega učenja – služita kot izhodišče za domišljijško konstrukcijo bralkine idealne samopodobe. Tako repertoar praktičnega znanja bralko spodbudi k začasni fantaziji o jazu, ki je na tekočem z novimi proizvodi, ki pozna celo vrsto zdravil, je mojster ugodnih nakupov, ve, kateri so najbolj trendi nočni lokali in tudi, kaj je modno brati, je ročno spreten in iznajdljiv. Idealna samopodoba bralke, kot jo sugerira repertoar praktičnega znanja, je skratka pragmatična, emancipirana in racionalna potrošnica, ki ima vse pod nadzorom in vsaj deklarativno pozna rešitev za tako rekoč vsako težavo.

Repertoar emocionalnega učenja in povezanega védenja – drugače – v središče postavlja človeška čustva in načine, kako se z njimi spoprijemamo – zahteva tako učenje o svojih lastnih občutkih, strahovih, željah in skrbah, kot tudi seznanjanje s težavami in emocijami drugih. Kot pravi ena od bralk v intervjuju s Hermesovo; ne gre za to, da bi te zgodbe dejansko karkoli spremenile, pač pa za to, da sprožijo predstavo o tem, kako *bi lahko bilo*³⁵, razširijo zamejenost z lastno individualno biografijo na zavedanje o drugačnih usodah, življenjskih zgodbah in možnostih. Branje o izkušnjah drugih potrdi oz. prizna tvoje lastne.

Ženske revije so dragocene kot zaloga vizij in ne kot absolutna avtoriteta. J. Radway pri tem govori o nadomestni emocionalni negi (vloga ženske revije kot surogatne sestre!), ko fantazije delujejo kot kompenzacija, saj ženskam pomagajo zadostiti nekatere temeljne psihološke potrebe, ki so jih seveda spet ustvarile kultura in njene družbene strukture in ki ostanejo v vsakdanjem življenju velikokrat nezadovoljene zaradi omejitev, ki spremljajo ženska področja delovanja.³⁶ Čeprav gre pri obeh repertoarjih za prisvajanje nadzora nad lastnim življenjem, je ta prifantaziran na zelo različne načine. Idealni jaz, sestavljen iz citatov, ki so zbrani pod repertoarjem povezanega védenja in emocionalnega učenja, je pripravljen na možnost, da se zgodi kaj hudega, spravljen je z nepopolnostjo človeštva (kot tudi s svojo lastno) in se močno razlikuje od fantazijskega jaza, priklicanega iz repertoarja praktičnega znanja, ki ponuja izhodišča za imaginacijo

³⁵ Hermes, str. 42.

³⁶ J. Radway, *Reading the Romance*, Northon Hill, The University of North Carolina Press, 1986, str. 113.

perfektne kuharice, šivilje, dekoraterke ipd. – v tem pogledu je bliže kvečjemu imaginiranju (emocionalno) idealne mame, žene, prijateljice.

Revija *Anja* tako ponuja stične točke za različne vrste fantazij. Njeno rubrično raznovrstnost lahko razumemo kot poskus kombinacije reprezentativnih vsebin idealno-tipskih revij (ki so namenjene denimo zgolj kuhanju, notranji opremi ali vrtnarjenju), kar naj bi krepilo občutek samoobvladovanja različnih identitet. Po Hermesovi to fantazijsko stanje traja le toliko časa kot samo branje in se razprši takoj, ko bralka revijo odloži. Gotovo drži, da nam repertoar povezanega védenja ne pomaga v realnih kriznih situacijah, vendar pa mislimo, da so naknadni fantazijski fragmenti mogoči, če ne drugače, vsaj v momentu morebitne realizacije prebranih sugestij, ko revijo v mislih nujno ponovno prebiramo – čeprav je res, da lahko to interpretiramo tudi kot zgolj ponovno (četudi le mentalno) branje revije.

Analizirana besedila iz *Anje* tako dajejo podlago tudi za fantazijsko konstrukcijo idealnega jaza – recept za odlično kuharico, članek za idealno zapeljivko, življenjska zgodba pa ponuja zgled (ponosne, zrele, razumevajoče, samostojne) ženske, ki se uspešno postavi zase in je obenem marljiva gospodinja, potrpežljiva sopotnica in uspešna poslovna ženska.

Revije so z vizualno bogatimi, tekstualno razredčenimi stranmi in s hitro doumljivimi sporočili idealna bralna forma za hipne premore med nikoli končanim gospodinjskim delom, ki dovoljuje le bliskovit prelet strani. V malih časovnih luknjah med tisočerimi opravki je sproščujoča vsebina edina pričakovana in razumljiva, saj ponudi instant imaginacijo za vživljanje v druge zgodbe.

V kratkih predahih bralka med opravili, ko čaka, da zavre voda ali da opere pralni stroj, ob listanju revije dobi dovolj inspiracije, da se opogumljena sooči z novimi dnevnimi tegobami – vsaj do naslednjega premora.